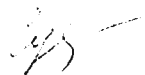


0-791920

На правах рукописи



Сулемина Оксана Владимировна

Поэтические стратегии и универсальные структуры в лирике Пушкина

Специальность 10.01.01 – русская литература

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Воронеж – 2011

Работа выполнена на кафедре русской литературы
Воронежского государственного университета

Научный руководитель :

доктор филологических наук, профессор
Фаустов Андрей Анатольевич

Официальные оппоненты :

доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник
Иваницкий Александр Ильич

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000710661

кандидат филологических наук
Кулик Анастасия Геннадьевна

Ведущая организация :

**Московский государственный
университет имени М. В. Ломоносова**

Защита диссертации состоится 30 ноября 2011 г. в 15 часов на заседании диссертационного совета Д 212.038.14 в Воронежском государственном университете по адресу 394006, г. Воронеж, пл. Ленина, 10, ауд. № 18.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Воронежского государственного университета.

Автореферат разослан «*26*» октября 2011 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета,

доктор филологических наук

О. А. Бердникова

Общая характеристика работы

Современная литературоведческая наука характеризуется усиливающимся интересом к изучению того, что можно назвать литературной прагматикой, пришедшей на смену сравнительно недавним теоретическим декларациям о «смерти автора». Это выразилось в появлении целой серии опирающихся на различные методологические принципы работ, посвященных анализу стратегий поведения автора – и как художника, и как биографического лица (применительно к исследованиям русской литературы здесь можно упомянуть И. Паперно, Б.М. Гаспарова, Т.И. Печерскую, И.В. Немировского, А.К. Жолковского, А.А. Фаустова и др.). В настоящей работе мы будем понимать под поэтическими стратегиями способы построения художником своей творческой личности в тексте и с помощью текста, то есть одновременное построение автором своего мира и самого себя.

Как мы полагаем, этот прагматический аспект филологии последних десятилетий непосредственно связан с попытками выявления и описания различных языковых, ментальных, культурных, литературных универсальных структур, также ставшими знаменательными для современной филологии и культурологии (напр., анализ «ключевых слов», концептов, универсальных мотивов и сюжетов, культурных констант, «литературных универсалий» и т.д.). Согласно определению (которого мы будем придерживаться), литературные универсалии – это «возникающие в рамках определенного периода национальной литературы лексико-референтные <...> единства, наделенные достаточной стабильностью и вместе с тем энергией изменчивости и варьирования и по-разному – в неодинаковом объеме и в неодинаковых проекциях – воплощающиеся в различных авторских реальностях и в конкретных текстах».¹ Можно сказать, что универсальные структуры семантически задают те общие рамки существования, в которых художник реализует свою волю к самосотворению в тексте.

На основании такого представления о двуединой тенденции развития современного литературоведения, в данном диссертационном сочинении предпринимается попытка проследить логику «сцепления» наиболее значимых поэтических стратегий и универсальных структур в лирическом творчестве Пушкина. Этим и обусловлена актуальность исследования.

Степень разработанности проблемы. Пушкиноведение – одна из наиболее разработанных областей литературоведческой науки. Существует множество работ,

¹ Подробно об этом – см.: Фаустов А.А. Литературные универсалии: на пути к терминологической демаркации / А.А. Фаустов // Универсалии русской литературы. – Воронеж : Воронежский государственный университет, Издательский дом Алсйниковых, 2009. – С. 8-28.

посвященных изучению структуры лирического «я» и поэтических стратегий Пушкина (Ю.М. Лотман, С.Г. Бочаров, В.А. Грехнев, А.П. Люсый, С. Сендерович, А. Капп, Б.М. Гаспаров, О.А. Проскурин, С.Н. Бройтман, А.А. Смирнов, С.А. Фомичев, Ю.Н. Чумаков, А.И. Иваницкий, А.А. Фаустов и др.).

В ряде фундаментальных исследований – и собственно литературоведческих, и философски ориентированных – рассматриваются и отдельные универсальные категории, значимые для пушкинской художественной реальности (М.О. Гершензон, Б.П. Вышеславцев, М.Р. Katz, В. Паперный, С.А. Кибальник, И.З. Сурат, Е.М. Таборисская, Д.И. Черашняя и др.).

Научная новизна данного исследования заключается в рассмотрении основных поэтических стратегий и универсальных структур лирики Пушкина в их взаимосвязи и взаимообусловленности на материале всего корпуса лирических произведений автора и с учетом литературного контекста.

Объектом исследования послужила в особенности лирика «домихайловской» эпохи (времени становления индивидуального образа лирического субъекта-поэта).

Предметом исследования в диссертации можно назвать пушкинского лирического субъекта, значимые для Пушкина поэтические стратегии и универсальные структуры его лирики.

Материалом диссертации является весь корпус лирики Пушкина, с привлечением текстов пушкинских поэм, драм, писем, критических работ. Также в работе рассматриваются сочинения других авторов, составляющие литературный контекст пушкинского творчества.

Целью исследования избрано выявление взаимосвязи пушкинских поэтических стратегий и универсальных структур его лирики.

В соответствии с указанной целью в работе решаются следующие основные задачи:

1. Анализ становления пушкинского лирического субъекта на протяжении всего его творчества и описание связанных с его «самосотворением» поэтических стратегий.
2. Выявление особенностей позиции лирического субъекта-поэта по отношению к таким универсальным структурам пушкинской реальности, как «страх», «сон», «смерть».
3. Исследование бытования универсалии «страшного» в пушкинской художественной реальности с учетом объекта воздействия «страха» (обычного человека или поэта) и на фоне литературного контекста.
4. Характеристика основной стратегии авторского поведения в лирике Пушкина – стратегии «ускользания» – и наиболее значимых форм ее реализации, которыми могут быть названы «воображение», «сон», «воспоминание» как проявления творческой активности лирического субъекта.

Методологическую базу настоящего исследования составляют труды Л.Я. Гинзбург, Ю.Н. Тынянова, Б.О. Кормана, С.Н. Бройтмана, Ю.М. Лотмана, С. Сендеровича, Б.М. Гаспарова, О.А. Проскурина, В.А. Грехнева, С.Г. Бочарова, А.А. Фаустова.

Использованы следующие **методы исследования**: структурно-семиотический, сравнительно-исторический, мотивный, лингвостатистический.

Положения, выносимые на защиту:

1. В структуре пушкинского лирического субъекта выделяются такие основные составляющие, как человеческое «я» (лирический субъект как один из представителей человеческого рода) и поэтическое «я» (поэт как уникальный представитель человеческого рода).

2. Пушкинский лирический субъект проходит в своем становлении три фазы, задающие различные стратегии авторского поведения: 1) в лицейский, петербургский и «южный» периоды на основе обыгрывания литературной традиции формируется набор поэтических ролей (поэт-гедонист, поэт-воин, поэт-монах, поэт-пророк и др.), в разной степени актуальных для дальнейшего пушкинского творчества; 2) к середине 1820-х годов отчасти путем отбрасывания этих ролей, отчасти путем их переосмысления и конденсации складывается фигура поэта, уже не предполагающая прямого диалога с традицией; 3) в лирике 1830-х годов окончательно сближаются человеческое и поэтическое «я».

3. Для пушкинской лирики стабильным остается противопоставление лирического субъекта-поэта, занимающего маркированное, доминантное положение, и остальных субъектов поэтического мира; разность между ними проявляется, в частности, в неодинаковой позиции по отношению к таким универсальным структурам пушкинской реальности, как «страх», «сон» или «смерть».

4. Универсалия страха воплощается в пушкинской реальности в двух основных формах в зависимости от того, кто выступает его объектом – просто человек или поэт. В первом случае «агенты» страшного каноничны для русской литературы (смерть, война, сила, тьма, ночь, наказание, грех и др.). Во втором случае страх либо относится исключительно к сфере литературы (например, связан с противостоянием литературным противникам), либо вызван невозможностью для поэта приобщиться к творчеству.

5. Основная стратегия авторского поведения в лирике Пушкина – стратегия «ускользания», предполагающая дистанцирование от любого наличного бытия, которое либо отрицается, либо включается в размывающую его неизбежность семантическую игру, либо удерживается на расстоянии. Наиболее значимыми универсальными формами такого «ускользания» могут считаться «воображение», «воспоминание», «сон» – различные проявления творческой активности лирического субъекта.

6. В пушкинской лирике создается особый поэтический хронотоп, который, реализуясь во множестве вариантов, сохраняет свои определяющие черты: уединенность, «пограничное» положение и неподвластность потоку времени.

7. Свое стремление к свободе поэт реализует, в конечном счете, в собственной художественной реальности, куда переходит, ускользая от мира, в состоянии вдохновения и где оказывается высшим организующим началом.

Теоретическая значимость работы заключается в дальнейшем развитии подхода к литературному творчеству с позиции особого внимания к его субъектной составляющей и одновременно с учетом его универсальных аспектов.

Научно-практическое значение исследования состоит в том, что его основные положения могут быть использованы в исследовательской работе, при чтении курсов по истории русской литературы первой трети XIX в., спецкурсов, посвященных творчеству Пушкина.

Апробация работы. Результаты работы обсуждались на заседаниях кафедры русской литературы Воронежского государственного университета. Основные положения исследования докладывались на Межвузовском семинаре, посвященном 150-летию со дня рождения А.П. Чехова и 100-летию со дня смерти Л.Н. Толстого (Воронеж, 2010), Международной конференции «Универсалии русской литературы» (Воронеж, 2010), Межрегиональной научной конференции «Литературные юбилеи 2011 года и проблемы компьютерной поэтики» (Воронеж, 2011), итоговых научных сессиях кафедры русской литературы Воронежского государственного университета (2009, 2010).

По теме диссертационной работы опубликовано 7 статей, в том числе 3 – в научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура диссертационной работы. Работа состоит из Введения, трех глав, Заключение и Списка литературы, включающего более 270 наименований.

Основное содержание работы

Во **Введении** представлен обзор теоретических и историко-литературных работ, близких к теме исследования, обоснованы актуальность и научная новизна выбранной темы, определены цель и задачи исследования, его объект и предмет, «рабочая» терминология, сформулированы основные положения, выносимые на защиту.

Глава первая «Становление пушкинского лирического субъекта: от поэтических ролей к двуединству поэтического и человеческого "я"» посвящена описанию особенностей становления лирического субъекта на протяжении всего творчества Пушкина.

Поэт в пушкинском мире – существо особого ранга. Это «выделенное» положение отсылает нас к культурной традиции XVIII – начала XIX вв., в которой поэт, как и представители духовенства, считался избранным, способным контактировать с высшими силами.¹ Установка на «избранность» развивалась также в философии и литературе романтизма, которые были особенно значимы для Пушкина в первой половине 1820-х гг.² Однако, используя в качестве отправной точки предшествующие культурно-литературные традиции, Пушкин всегда стремился создать нечто особенное; не стал исключением и образ поэта.

В разделе первом «Становление характера³ Поэта (1813 – середина 1820-х гг.)» прослеживаются особенности ролей лирического субъекта-поэта и отмечаются наиболее значимые их черты, ставшие впоследствии составляющими образа «конкретного» (по удачному слову Ю.Н. Тынянова) поэта, как бы не включенного в систему условных литературных опосредований.

Лицейский период творчества Пушкина традиционно называют ученичеством, упражнением в различных стилях и жанрах.⁴ Подобный поиск, в конечном счете, – это поиск собственной стратегии поэтического поведения. Пушкин прибегает к своеобразному «театру масок», заставляя своего лирического субъекта играть разные роли, характерные для существующей культурно-поэтической традиции. Как верно замечает В.А. Грехнев, поэтические роли, или «типажи», избираемые Пушкиным, «при всей их условности, все-таки не были застывшими поэтическими "масками." <...> Замешая индивидуальность условно очерченным типажом, послание как бы оставляло художественный "зазор", всегда рассчитанный на узнавание личности».⁵ Своеобразная «игра» – творение (и самосотворение) до середины 1820-х гг. станет важнейшим принципом построения пушкинского лирического мира и важнейшей стратегией самопостроения.

Обратившись к непосредственному анализу лицейских и «петербургских» стихотворений Пушкина, можно сделать вывод о сосуществовании нескольких ролей, различающихся степенью значимости для поэта и, соответственно, трансформирующихся или исчезающих в его дальнейшем творчестве.

¹ О «посвященности» поэта см., напр.: Живов В.М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. (Язык. Семиотика. Культура.). – М.: ЯСК, 2002. – С. 670.

² См., напр.: Лотман Ю.М. Пушкин / Ю.М. Лотман. – СПб.: «Искусство СПб.», 2009. – С.55. и др.

³ Под характером мы понимаем логику развертывания литературного субъекта в тексте. См. об этом: Фаустов А.А. Характер / А.А. Фаустов // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2008. – С. 286-287.

⁴ См., напр.: Лотман Ю.М. Пушкин... – С. 27-42; Томашевский Б.В. Пушкин / Б. В. Томашевский. – М.: Худож. лит., 1990. – Т. I. – С. 32-117.

⁵ Грехнев В.А. Лирика Пушкина: о поэтике жанров / В.А. Грехнев. – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1985. – С. 34.

1. *Поэт-монах*. Этот образ возникает в нескольких стихотворениях Пушкина, самое раннее из которых – послание «К Наталье» (1813). Условный характер образа монаха подчеркивается стремлением лирического субъекта избавиться от этой роли, заявленным в стихотворении «К сестре» (1814). «Поэт молодой» оказывается заключенным в монастырь помимо собственной воли, которая влечет его «в пышный Петроград». Пробуждение «в глухих стенах» «мрачной кельи» не приносит радости, возвращая лирического субъекта к состоянию скованности, отсутствия *свободы*. Традиционные поэтические мотивы уединения и тишины окрашиваются мрачными тонами, поскольку уединение это *вынужденное*. Суета, обычно создаваемая как противное творчеству состояние, названа «приятной», потому что предполагает свободное движение, которое, однако, таит в себе опасность быть увлеченным «вдаль судьбою», что и происходит с поэтом. Но и в этом случае он оказывается «всемощнее» сковывающих обстоятельств. Очутившись в ситуации, для себя не желательной, но благоприятствующей творчеству, «чернец» устремляется в мир мечты, родственной сну.

2. *Поэт-сатирик*. Свое *сатирическое перо* Пушкин использует, прежде всего, в стихотворениях, связанных с полемикой между «Арзамасом» и «Беседой любителей русского слова». Выражая критическую оценку современной ему литературы, поэт утверждает собственные принципы творческой деятельности.

При этом ирония Пушкина направлена не только на окружающих, но и на себя самого, на свое призвание: в стихотворении «Монах» поэт, оперируя традиционными литературными клише, указывает на свое «ученичество». «Безуспешно» призывая в качестве вдохновителя Вольтера и отказываясь от помощи Баркова, лирический субъект прочерчивает собственный путь в литературе:

<...>Я стану петь, что в голову придется,

Пусть как-нибудь стих за стихом польется.

В последующие периоды своего творчества Пушкин неоднократно обращался к иронии, говоря о наиболее значимых для себя вещах. Это давало поэту возможность открывать свои сокровенные мысли и в то же время оставаться выше «толпы».

Впрочем, сатира находит свои объекты не только в литературной сфере; особого ее внимания «удостоено» все, что связано с официальными структурами – государством и церковью. «Кошунства» Пушкина (как и некоторых его современников) носят литературное происхождение; они представляют собой попытку *парнасских жрецов* дистанцироваться от служителей официальной религии.

3. *Поэт-пророк* поначалу заявляет о себе на поприще политическом, в форме лирического тираноборства. В лирике «петербургского» периода поэт открыто выступает в

качестве вестника воли высших сил, обращаясь к власти («Вольность», «Деревня», «Сказки. NOEL»). Он призывает на помощь музу – «свободы горд(ую) певиц(у)» – и при ее поддержке получает возможность угрожать царю, оказываясь выше него по праву провозвестника *высшего закона*. Возникает мотив соперничества между царем и поэтом – царем в мире своего творчества, – занимающий одно из центральных мест в «зрелой» лирике Пушкина. Значимо отрицание не власти как таковой, а ее *неправедности*.

В «южной» лирике происходит постепенное расхождение образов поэта и пророка. Лирический субъект понимает напрасность своих пророческих устремлений и выбирает другой путь – путь сотворения собственного поэтического мира, где он сам устанавливает все законы и обретает высшую свободу. Пророк и поэт похожи своим выделенным положением; между ними и толпой, их окружающей, зияет пропасть *избранности*. Но поэт творит по собственному желанию, а пророк исполняет волю высших сил, что приводит к исключению Пушкиным этой роли из своего поэтического пантеона.

4. *Поэт-воин*. В «Послании В.Л. Пушкину» юный поэт рассуждает о возможности для себя военной карьеры:

<...> Неужто верных муз любовник
Не может нежный быть певец
И вместе гвардии полковник?

И отвечает себе устами дяди: «Будь человек, а не драгун<...>». При этом пример поэтов – героев Отечественной войны 1812 года оказывается неубедительным. Они исполняли свой долг, служа высокой цели спасения отечества, и были относительно свободны от различных ритуальных действий, наполняющих собой мирный армейский быт. Для лирического субъекта служба грозит стать чередой «парад(ов), караул(ов), учен(ий)» и *иссушить душу*, лишив его тем самым одной из необходимых составляющих творческого вдохновения. Позднее, в «южной» лирике война приобретет для поэта статус одной из тем творчества, обещающей впечатления «для жаждущей души». (Ср. пример «чужого» переживания в стихотворении «Мне бой знаком – люблю я звук мечей»).

5. *Поэта-гедониста* характеризует его *уединенность* – исключенность из активной внешней жизни, направленность в глубину поэзии. При акцентировании внимания на такой черте лирического субъекта, как любовь к размышлениям, возникает образ *поэта-философа*. Впервые он предстает перед нами в стихотворении «Городок». Поэта-философа отличают лень, любовь к тишине, уединению, спокойствию. Он предпочитает шуму столицы «тишин(у) свят(ую)» городка. Подобный образ жизни позволяет углубиться в себя, заниматься размышлениями и творчеством. Лень, которой предается лирический субъект,

получает новое значение.¹ Это *свобода* от светской суеты и возможность посвятить себя поэзии.

6. *Поэт-элегик*. Элегическая унылость появляется в пушкинской лирике 1816 года в связи с темой неразделенной любви и разлуки. Светлое и радостное чувство, напрямую связанное с поэзией и служащее основным ее предметом, превращается в «мрачн(ую) любовь» («Элегия»). Поскольку возлюбленная у Пушкина соотносится с музой, то отвержение лишает поэта вдохновения. Отрицательные коннотации характеризуют любовь-страсть, губящую душу, помрачающую рассудок, подавляющую волю человека. Лирический субъект не в силах вырваться из плена этого наваждения, поскольку лира отказывается ему служить (покинутая музой-вдохновительницей). Мотивный комплекс любви-страсти-безумия проходит через всю пушкинскую лирику, претерпевая различные изменения.

Стихотворения 1817 – 1820 гг. противоречивы, но именно эти противоречия отражают процесс становления лирического субъекта-поэта, влекущий за собою трансформацию характерных для него ролей и появление новых. Для этого периода характерно «смешение» мотивов, относящихся к различным поэтическим амплуа.

В рамках петербургского периода лирический субъект начинает осознавать свое особое место в поэтической реальности, но еще не ставит себя в ее пределах на один уровень с демиургом.

Пушкинский «*поэтический маскарад*» завершает свое существование в его «южных» стихотворениях. Роли, возникшие в 1820 – 1824 гг., особенно значимы для него. Образы, избираемые для себя Пушкиным в этот период, многослойны. В творческом кругозоре Пушкина возникает своеобразное сочетание романтического «бунта», элегического «охлаждения» и иногда даже афишируемого практического, коммерческого взгляда на поэзию, который противоречит романтическому мироощущению.

Помимо этого, сохраняется возникшая ранее роль *поэта-гедониста* (напр., см.: «Чудаеву» (1821)), которая позволяет обрести свободу от окружающего мира и погружаться в собственную творческую реальность. Вместе с «внешней» ленью приходит сон, дарующий возможность перейти в «волшебные края» воображения.

Развивая мессианистическую мифологию «Арзамаса»,² лирический субъект принимает роль *поэта-месси-грешника*, спускающегося в адские пределы и описывающего

¹ Об универсальных мотивах в лирике А. С. Пушкина, в том числе, мотиве *лени* – см.: Иванникий А.И. Универсалии поэзии как жизненная программа (На материале пушкинской лирики 1813-1824 гг.) / А.И. Иванникий // Универсалии русской литературы. – Воронеж: Воронежский государственный университет; Изд. дом Алесинковых, 2009. – С. 359-360.

² См.: Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка / Б. М. Гаспаров. – СПб, 1999. – С. 177.

увиденное там. Следует оговорить некую двойственность этого образа. С одной стороны, он несет «благую весть», преобразуя существующий миропорядок. Но другое его начало – демоническое (в этом снова проявляется игровая стихия творчества Пушкина: намек на его прозвище в кругу друзей – «бессарабский – *бес арабский*»).

Подводя итог описанию «южных» поэтических амплуа и одновременно подытоживая «ролевой»¹ этап в формировании пушкинского лирического субъекта, можно заметить, что та или иная роль избиралась поэтом по принципу *созвучия* его внутреннему миру.

Второй раздел «Индивидуальный характер поэта» связан с описанием наиболее значимых, с нашей точки зрения, черт сформировавшегося к этому времени индивидуального образа пушкинского поэтического «я».

К середине 1820-х годов поэтическая компонента лирического «я» приобретает самоидентичность, что выражается не только в появлении образа «конкретного» поэта, но и в начале постепенного движения в сторону проявления «человеческой» составляющей личностного единства. 1826 – 1827 гг. становятся очередной ступенью в развитии лирического «я». Говоря еще в стихотворении 1825 года «мы вянем, дни бегут», поэт делает это не в рамках элегической традиции – он констатирует факт движения времени, в которое оказался включен. Подобная временная обусловленность лирического субъекта неизбежно включает его в ход истории, что влечет за собой множество важнейших изменений. Прежде всего, это *унижение* «до смиренной прозы».² Если поэтическое измерение лирического «я» предполагает его избранность, *исключительность*, то проза (человеческое измерение) подразумевает *включенность* в реальную жизнь. Знаменательно, что в стихотворениях 1826 года слово «поэт» не упоминается вообще.

«Новый путь» влечет за собой необходимость решения множества жизненно важных проблем, содержание основной из которых составляет столкновение поэта и толпы. В стихотворении «Поэт» (1826) это взаимодействие, а точнее, его отсутствие описывается со стороны поэта, который исключен из общества вследствие своей инакости. В состоянии вдохновения он *тоскует* «в забавах мира» и *бежит* «На берега пустынных волн / В широкошумные дубровы», то есть перемещается в *возвышенное* поэтическое пространство. В своем «человеческом» измерении он занимает уникальное по своей *ничтожности* положение:

¹ В данном случае как «ролевая» нами определяется лирика, в которой представлены различные поэтические амплуа лирического субъекта (в этом определении следуем за С. Сендеровичем: Сендерович С. Алестейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики // Wiener Slawistischer Almanach. – Sonderband 8. – Wien, 1982. – С. 146-147). Ср.: Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения / Б.О. Корман. – Ижевск, 2003.

² Лотман Ю.М. Пушкин... – С. 125: «<...>Пушкин почувствовал что достиг творческой зрелости. <...>самым важным был поворот к прозе».

<...> меж детей ничтожных мира,

Быть может, всех ничтожней он.

Модулем, связывающим «положительную» и «отрицательную» позиции лирического субъекта оказывается «квантор единственности» (по выражению А.А. Фаустова), характеризующий его положение в мире.

Установка на отчужденность поэта от толпы, под которой подразумеваются все, кто не понимает сущности творчества, но в то же время берется судить его, является для Пушкина основополагающей на протяжении всего творческого пути. Если в более ранних произведениях поэт просто стремится избежать *неверной* славы (суждений) в свете и страдает от ее воздействия, то в зрелом творчестве он возносится на высоту, недостижимую для окружающих: «Ты царь: живи один».

В третьем разделе «Наука чтить самого себя: "самостоянье" поэта-человека» говорится о «человеческой» составляющей личности лирического субъекта. Если поэтическое «я» Пушкина обретает бессмертие через «"вечное возвращение" поэзии»,¹ то «я» человеческое приобщается к вечности, осознав себя включенным в неизменное течение родового времени. Эта включенность выражается для лирического субъекта как осознание собственной биографии-родословной.

К концу 1820-х годов Пушкин воспринимался обществом прежде всего как поэт – существо особенное, не имеющее ничего общего с обыкновенным человеком, что, собственно, и было целью длительного сотворения своей мифологизированной творческо-биографической личности. Это предполагало применение к нему целого ряда бытовавших в обществе «ярлыков» (в письме П.В. Нащокину сам Пушкин так иронически определяет традиционные качества «художника»: «беспечен, нерешителен, ленив, горд и легкомыслен; предпочитает всему независимость») и необходимость следования им. Когда поэтическая составляющая лирического «я» отошла на второй план, уступая место «человеческой», необходимо было создавать новую концепцию творческой личности. По замечанию И.В. Немировского, с конца 1828 года «поведение поэта перестает носить ярко выраженный публичный характер».²

«Обетный гимн» пенатам, в котором возникает предположение, что они – «всему причина», по сути, есть гимн родовой основе каждого человека. Лирический субъект объявляет себя жрецом домашних богов. Он уходит из сфер любого внешнего выражения, в том числе и поэтического, в собственную «сердечну глубь». Сжатое пространство

¹ Фаустов А.А. Авторское поведение Пушкина. Очерски / А.А. Фаустов. – Воронеж: Изд. ВГУ, 2000. – С. 114.

² Немировский И.В. Творчество Пушкина и проблема публичного поведения поэта / И. В. Немировский. – СПб.: Гиперион, 2003. – С. 5.

человеческого бытия открывается в глубине души: бездна поэтического пространства и смысла оказывается бездной человеческой души. Поэт учится *«читать самого себя»* как человека.

В стихотворении «Пора, мой друг, пора...» Пушкин говорит о перспективе прихода к смерти для человеческого «я». В плане продолжения стихотворения намечается своеобразная траектория движения человека к смерти: «семья, любовь<...> – религия, смерть». На таком фоне смерть человека предстает как слияние с изначальным, родовым потоком жизни, то есть не предполагает конечности.¹

Перспективы, связанные со смертью для поэтического «я», прочерчены во множестве стихотворений и, в итоге, сводятся к его вечной жизни в мифологизированном поэтическом пространстве (что подробно рассмотрено в третьей главе диссертации, в разделе «Творчество как сон»), то есть к абсолютному уходу, *ускользанию* от наличного бытия.

Подводя итоги обзора поэтических ролей, избираемых пушкинским лирическим «я» и определяющих их особенностей, можно выделить в качестве основной стратегии авторского поведения именно стратегию *ускользания*, которая, включая в себя новые приемы, оказывается релевантной на всем протяжении творческого пути поэта.

При формировании лирического «я» эта стратегия проявляется по-разному. Например, в «ролевой» лирике поэт, примеряя на себя те или иные «маски», не только выражает свое внутреннее состояние вовне, но и скрывает его. *Ускользание* связано с игрой и предполагает наличие бесконечного числа возможностей в реализации каждого мотива и интерпретации каждого поступка.

Вторая глава «Универсалия "страшного" и самоидентификация пушкинского лирического субъекта» состоит из двух разделов, посвященных различиям в восприятии «страшного» пушкинским лирическим субъектом и остальными субъектами его произведений.

Пушкинского лирического субъекта-поэта характеризует имманентная устремленность к переходу в собственную художественную реальность. Это вполне объяснимо: только в созданном им самим творческом пространстве поэт обретает статус демиурга и, соответственно, *абсолютную свободу*. Поскольку поэт является центром своей воображаемой реальности и реализует себя в ее построении, он обладает всеведением относительно всех ее составляющих и процессов, в ней происходящих. Это исключает для него любую возможность испытывать *страх*, потому что страх предполагает наличие *Другого*.

¹ Фаустов А.А. Авторское повествование Пушкина... – С.89: «Выход из публичной (исторической) реальности в родовую позволяет лирическому «я» катарсически преодолеть свою эгоцентрическую отъединенность, а вместе с ней – и зависимость от времени».

Еще одной особенностью поэтического «я» Пушкина, освобождающей его от влияния страха можно назвать *поэтическое воображение*, нацеленное на созидание собственной реальности и не подвластное влияниям извне, в то время как воображение обычного человека зачастую служит орудием проникновения страха в его «личное пространство».

Наиболее важной характеристикой «страшного» в поэтической реальности Пушкина для нас стали его «агенты» (т.е. предметы, существа, явления, его вызывающие), поскольку они значительно различаются для лирического субъекта-поэта и остальных субъектов, что указывает на особое место и статус первого.

Первый раздел «"Страшное" в русской литературе XVIII – первой трети XIX вв.: Пушкин на фоне традиции» посвящен описанию основных «агентов» «страшного» в пушкинском лирическом мире на фоне существующей культурно-литературной традиции.

Отметим лишь наиболее характерные для «классической» и «элегической/романтической» «культурно-психологических эпох»¹ аспекты «страшного».

В одическом творчестве «классической» эпохи «страшное» чаще всего возникает в связи с темой войны. Страх вызывает опасность, сила. Если это сила русского оружия, страх сопряжен с восторгом. Поэт испытывает возвышающий восторг и трепет перед грандиозной военной мощью, воплощением которой становится фигура Героя: «Что так теснит боязнь мой дух? / Хладнеют жилы, сердце ноет! / Что бьет за странной шум в мой слух? / Пустыня, лес и воздух воет! / <...>Гоня врагов, Герой открылся» («Хотинская» ода Ломоносова 1739 года).

Герой появляется подобно языческому божеству и вызывает соответствующий резонанс в пространстве – оно содрогается и наполняется звуками. Страх Герою неведом – он сам становится «агентом» страха для врагов. Заметим, что «наполненность» пространства здесь находится в созвучии с «теснотой», в которую «боязнь» повергает поэта.

В «романтическую» эпоху страшным оказывается по большей части исключительное, выходящее за рамки обыденности – это страшные пространственные картины, страшные преступления, пришельцы из потустороннего мира (призраки, духи, мертвецы), различные «нелюди» (вампиры, ведьмы, черти). В основе своей это страх перед угрозой, приходящей извне, откуда-то из-за границ жизни, и разрывающей нормальное существование. Однако угроза эта вполне конкретна и узнаваема: подвергшийся действию «страшного» хорошо понимает, каков был объект, его напугавший.

«Страшное» для героев пушкинского лирического мира часто оказывается связанным

¹ О выделениях: «1) «классической» (XVIII век), 2) «элегической/романтической» (до 1830-х годов), 3) «критической» (до 1860-х годов), 4) «реалистической» (до конца XIX века), 5) «модернистской» (начало XX века)» культурно-психологических эпох – См.: Савинов С.В., Фаустов А.А. Аспекты русской литературной хронологии / С.В. Савинов, А.А. Фаустов. – М.: Intrada, 2010. – С. 218.

с военными действиями, причем акцент в этом случае делается на угрозе жизни человека. Вообще в пушкинской художественной реальности «грозными» именуются явления, связанные с силой, властью, славой, могуществом, гневом.

Сопоставление грозы и войны относится к одической традиции (подобные сравнения есть у М.В. Ломоносова, Г.Р. Державина и др.), и его присутствие в «лицейском» творчестве Пушкина, например, в «Воспоминаниях в Царском селе», стихотворении, созданном по случаю приезда Державина в Лицей, вполне объяснимо. Здесь возникают мотивы «героической анакреонтики»¹ – воинственный восторг, *грозный пир* сражения.

В «южной» лирике «грозовая субстанция» проявляет себя как выражение гнева высших сил, а также как обозначение бунта, мятежа. Эти два аспекта «грозы» объединяет разрушительное воздействие на обычный уклад человеческой жизни, когда в нее врывается нечто всесильное и лишённое жалости.

В данном разделе диссертации мы также обращаемся к исследованию поэмы «Медный всадник», драм «Борис Годунов», «Каменный гость», «Пир во время чумы», «Сказки о золотом петушке». В этих произведениях семантика «страшного», которая представлена в лирике, реализуется более развернуто, на сюжетном уровне.

Сочетание грозы как «божьего гнева» и как проявления хаоса можно наблюдать в поэме «Медный всадник». Однако события, хаотически смешивающие жизнь героев и лишаящие их мир привычного *стройного вида*, с точки зрения Автора могут прочитываться как проявление гармонизирующей воли творящей высшей силы, возвращающей мир в состояние, присущее ему до преобразования *роковой волей* Петра.

Петр страшен именно как проводник роковой воли – как строитель нового гармоничного мира он воспринимается восхищенно. Подобной амбивалентностью наделен и образ Наполеона (апокрифический Люцифер из «лицейской» лирики постепенно превращается в Героя из стихотворения 1830 года и становится «небу другом»).

«Страшные» представители потусторонних сил у Пушкина пугают своей «реальностью», «телесностью»; это отнюдь не полностью принадлежащие иномирию духи или привидения. Их появление воспринимается «не как нечто случайное и "постороннее", а как шифр осязаемой близости "другого", которое ждет от человека какого-то ответа и с которым спорить нельзя».²

«Другое» проявляет себя как безразличный к человеческой жизни рок (эпидемия – «Пир во время чумы», стихия – «Медный всадник», наваждение – «Сказка о золотом петушке»). Страшно не столько от существования высшей «злой» и неуправляемой силы,

¹ Иваницкий А. И. Универсалии как жизненная программа... – С. 331.

² Фаустов А. А. Авторское поведение Пушкина... – С. 184.

сколько от абсолютной непредсказуемости ее действий, невозможности их предугадать или хотя бы адекватно на них среагировать. Любые поступки человека, любые его устремления сводятся на нет: «иль вся наша / И жизнь ничто, как сон пустой, / Насмешка неба над землей?»

Человек, лишенный связи с «вечностью» (через «включенность» в жизнь своего рода), подобно Евгению из «Медного всадника», оказывается игрушкой в руках *слепого рока*. Пушкинского лирический субъект-человек пытается преодолеть свою зависимость от воли рока (связанную с ужасом-тоской) именно с помощью приобщения к «родовому» времени и стремления к «милому пределу».¹

Во втором разделе «**"Страшное" в кругозоре поэта**» описываются особенности понимания «страшного» пушкинским лирическим субъектом-поэтом. В раннем творчестве «страшное» носит для него в основном литературный характер (оно может быть связано с неверным выбором тематики, неуверенностью в собственном призвании, литературной борьбой и т.д.). Также страх может быть вызван всем, что препятствует переходу поэта в состояние творчества (шум, слава, суета, зависть, клевета, безумная любовь-страсть, скука и др.), что характерно и для «зрелой» лирики.

Любовь, как и многие категории пушкинской художественной реальности, оказывается амбивалентной. Ее «гармонический» вариант (взаимная, чистая, возвышающая любовь) рождает в душе лирического субъекта вдохновение, соединяет его с высшей реальностью, частью которой является. Любовь-страсть (безответная, «мрачная», жестокая) ранит лирического субъекта (отнимая сердечный *покой*) и лишает его *разума*. Гармония *сердца* и *разума*, в сочетании с *покоем* – необходимые условия творчества. Безумная любовь сродни стихии, она далека от гармонии и страшна, поскольку приходит внезапно (как проявление воли злого рока) и завладевает человеком полностью, отнимая у него *свободу*.

Любовь-страсть сжигает изнутри, что делает ее подобной неизлечимой болезни: «Минуту я заснул в неверной тишине, / Но мрачная любовь таилась во мне, / Не угасал мой пламень страстный» («Элегия», 1816). Страсть – знак присутствия «Другого» – проникает за границы индивидуальности и разрушает ее, лишает самоидентичности, что сродни смерти. Пребывая в любовной горячке, лирический субъект будто находится в ином измерении: «Я все еще горел – и в грусти равнодушной / На игры младости взирал издалека». Состояние поэта, внешне выраженное как охлаждение, служит сигналом гибели его прежнего «я».

Однако временная «смерть» (следствие страсти или болезни, родственных в своем

¹ См. «исторический» взгляд на пушкинский «милый предел»: Иванцкий А.И. Сельский дом и жизненный путь в лирике Пушкина: эволюция взаимоотношений / А.И. Иванцкий // Универсалии русской литературы. 2. – Воронеж: Воронежский государственный университет; НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2010. – С. 352-375.

горячечном проявлении) может восприниматься и как очищение, преодоление сдерживающей силы «тягостных цеп(ей)» собственной, теперь уже *бывшей* эгоцентричности. В таком случае возможно возрождение с помощью высшей гармонии: «гений чистой красоты» возвращает поэту возможность воспринимать «И божество, и вдохновенье / И жизнь, и слезы, и любовь» («К***. <Керн>», 1825).

Смерть воспринимается как нечто пугающее, только если она несет за собой перспективу «тотального уничтожения» личности человека-поэта: «Ничтожество меня за гробом ожидает... / Как, ничего! Ни мысль, ни первая любовь! / Мне страшно!...» («Надеждой сладостной младенчески дыша...», 1823) Стоит еще раз отметить, что «мысль» (проявление *разума*) и «первая любовь» (проявление *сердца*) необходимы не только для сохранения личностью самотождественности, но и для сохранения поэтом возможности творить.

Для поэта «уничтожение» связано с невозможностью «сохранения себя» в мире творчества. Смерть, воспринимаемая как окончательный переход в собственную поэтическую реальность, оказывается скорее желанной: «Когда бы верил я, что некогда душа, / От тленья убежав, уносит мысли вечны, / И память, и любовь в пучины бесконечны, - / Клянусь! давно бы я оставил этот мир: / Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир, / И улетел в страну свободы, наслаждений, / В страну, где смерти нет, где нет предрассуждений, / Где мысль одна плывет в небесной чистоте...» («Надеждой сладостной младенчески дыша...», 1823).

С нашей точки зрения, именно угроза посмертного обезличивания становится фактором самоидентификации и самопостроения пушкинского лирического субъекта в единстве его поэтического и человеческого «я».

Третья глава «Стратегия ускользания в лирике Пушкина: формы и пути обретения свободы» посвящена некоторым ключевым универсальным «поэтическим» структурам и их взаимосвязи с пушкинскими поэтическими стратегиями. Поскольку в пушкинском художественном мире только творчество предполагает обретение *свободы* (а свобода для поэта – сущностная характеристика создаваемого им мира) в реализации *бесконечного* количества *возможностей*, оно оказывается тем состоянием, к *переходу* в которое неизменно стремится лирический субъект. Поэтические стратегии Пушкина направлены на осуществление такого перехода.

Стратегия *ускользания* в лирике Пушкина (реализация этой стратегии в «ролевой» игре-самопостроении лирического субъекта-поэта была рассмотрена в *первой главе* исследования) предполагает дистанцирование от любого наличного бытия. С нашей точки зрения, наиболее значимыми формами *ускользания* от реальности могут считаться

«воображение», «воспоминание» и «сон» как проявления творческой активности лирического субъекта, направленные, в конечном счете, на реализацию стремления поэта к *свободе*, которая возможна только в созданной им самим художественной реальности.

Первый раздел «Творчество как сон» посвящен выявлению особенностей «сновидчества» поэта. В «специализированном» стихотворении «Сон» (1816)лень оказывается музой юного поэта и ведет его к погружению в сон.¹ Стихотворение характеризуется самим поэтом как *«отрывок»*, что говорит о возможности продолжения и развития, незавершенности темы. Сон для поэта – способ прикоснуться к миру творчества, и это объясняет открытость стихотворения. (Стихотворение «Осень» (1833), как и «Сон», описывающее переход в мир творчества, также именуется отрывком. Творческий процесс всегда открыт, он постоянно продолжается и не может быть завершен, поскольку его завершение равноценно для лирического субъекта-поэта смерти-исчезновению).²

Лирический субъект, пытаясь «освоить» сновидческую реальность в новом, творческом аспекте, подробно ее описывает и при этом обнаруживает в ней определяющие черты «поэтического» хронотопа, значимые на протяжении всего пушкинского творчества: уединенность, «пограничное» положение и неподвластность потоку времени.

Однако «сновидческая» реальность дифференцируется. Существуют те, чей сон – «бесчувствие глубоко», которое близко к *смерти*. Поэтому – «И скучен сон, и скучно пробужденье, / И дни текут среди вечной темноты». Подобные образы возникают в «южном» наброске 1821 года при описании *адских пределов*. Не углубляясь в анализ «арзамасских» истоков этих мотивов, подробно рассмотренных Б.М. Гаспаровым, отметим только, что скука и бесчувствие страшны для поэта, поскольку лишают его возможности ощутить вдохновение.

Большинство исследовательских работ, посвященных бытованию мотива сна в творчестве Пушкина, связаны со «сновидчеством» героев, которое имеет определенную сюжетную функцию (М.О. Гершензон, А.М. Ремизов, Т.М. Николаева, М.Р. Katz, О.Р. Nasty и др.). В пушкинской лирике основное назначение сна иное – метафорическое («Городок (К***»)(1815), «К сну»(1816), «К моей чернильнице»(1821), «Фонтану Бахчисарайского дворца»(1824), «Осень. (Отрывок)»(1833) и др.), хотя он иногда может фигурировать здесь и в предметном значении («К Наталье»(1813), «Монах»(1813), «Амур и Гименей»(1816), «К Делии»(1813-1817), «Воспоминание»(1828) и др.).

¹ Ср.: «<...> уход в себя, когда душа чутко прислушивается к смутным движениям мечты, это состояние, обладающее всеми внешними признаками лени, близкое к погружению в сон, особенно драгоценно для поэта в лицейских посланиях». – Грехнев В. А. Лирика Пушкина: о поэтике жанров... – С. 40.

² См., напр.: Фаустов А. А. Фрагмент в лирике Пушкина / А. А. Фаустов // Болдинские чтения. – Н. Новгород, 2004. – С. 60-69.

Для пушкинского поэта сон – способ перехода в мир своего воображения, причем такой переход подобен смерти, поскольку подразумевает попадание в иную реальность. По верному замечанию М.О. Гершензона, «сон души» дарит поэту возможность «привольной и радужной игры <...> свободного творчества <...> внутреннего цветения».¹

Второй раздел «Воспоминание и воображение как формы реализации стратегий "ускользания" в пушкинском лирическом мире» характеризуются особенностями «работы» воспоминания и воображения в лирике Пушкина.

Воспоминание отсылает нас к элегической традиции, в которой оно служит реконструкции былого, того, «чего уж нет» (Жуковский В.А., «Славянка»). Мечта элегика, соединяясь с воспоминанием, устремлена в прошлое. «*Элегический человек находится в действительности, которая неотвратимо и катастрофически изменяется и всегда оказывается как бы уже позади, в минувшем. <...> Элегический человек обречен на то, чтобы быть здесь чем-то вроде слепопыта, разгадывающего (и восстанавливающего) былое по его следам.*»²

Пушкинское *воспоминание* отличается от элегического способностью очаровывать, которая роднит его с *воображением*. Чтобы проследить их взаимосвязь (и взаимное влияние), рассмотрим ситуацию, описанную в письме А. А. Дельвигу (середина декабря 1824 – первая половина декабря 1825 гг., Михайловское): «Мы переехали горы, и первый предмет, поразивший меня, была береза, северная береза! сердце мое сжалось. Я начал уже тосковать о милом полудне – хотя все еще [я] находился в Тавриде, все еще видел и тополи и виноградные лозы». Здесь «работа» воспоминания-воображения строится следующим образом: береза рождает *воспоминание* о севере, куда поэт *переносится* с помощью *воображения* (воображение в понимании Пушкина – «гениальн(ое) знани(е) природы»), чтобы *там* (в пространстве воображения) *вспомнить* о юге (месте реального своего пребывания).

Более реальным в поэтическом измерении оказывается пространство *воображения*, перемещению в которое содействует *воспоминание*. В диссертации это иллюстрируется на примере элегии «Погасло дневное светило...» (1820), которая построена как поэтический переход в новое, «мифологизированное» пространство. Стихотворение представляет собой заклинание поэтом (находящемся на *корабле паруса* и *океана*, которые должны перенести его в «волшебн(ые) кра(я)» «земли полуденной», на проверку оказывающиеся одной из реализаций креативного пространства поэзии.

Воображение поэта может активизироваться и вполне самостоятельно, без участия

¹ Гершензон М. О. Статьи о Пушкине / М. О. Гершензон. – М., 1926. – С. 60.

² Фаустов А. А. Язык переживания русской литературы: На пути к середине XIX века / А. А. Фаустов. – Воронеж, 1998. – С. 19.

памяти; тогда оно ассоциируется с *забвением* реального мира и абсолютным погружением в мир творчества. Память и забвение наделяются в пушкинском лирическом мире разными значениями, но некоторые их существенные характеристики неизменны и в лицейской, и в зрелой лирике. Память обычных людей, сходная со *славой* в *шумном свете*, поэт не прельщает: она конечна, как и *индивидуальная жизнь*. Такого рода «известность» лишает его внутренней свободы, необходимой для творчества, то есть для настоящей жизни в вечности; для *толпы* необходимо соблюдение условностей и законов – поэт выше них: «<...> ветру и орлу / И сердцу девы нет закона. / Гордись: таков и ты поэт; / И для тебя условий нет». («Езерский», 1832)

Действуя в соединении с *воспоминанием* или самостоятельно, *воображение* служит «инструментом» конструирования особой художественной реальности, в которой поэт занимает место демиурга и, как следствие, обретает *абсолютную творческую свободу*.

Лирический субъект-поэт как бы «отграничивает» себя от окружающего мира, реализуя тем самым стратегию *ускользания*, которая предполагает его пространственное положение «на касательной» по отношению к любой из созданных им сфер художественной реальности. Подобное положение дает свободу перемещения между различными «измерениями» лирического мира и одновременно исключает возможность полного погружения в одну из творимых реальностей, которое могло бы ограничить возможности творчества. «Уход» лирического субъекта от «объективной» реальности может реализовываться двумя основными способами:

- устремление «за границы» окружающей лирического субъекта реальности, когда с помощью воображения он «переносится» в иное *личное* пространственно-временное измерение; это реализация «позитическ(ого) побег(а)» в *горизонтальной* плоскости, когда поэт «перемещается» в рамках *собственного* восприятия времени и пространства;

- преобразование, мифологизация реальности в рамках определенной культурной традиции; это «позитический побег» в вертикальном измерении, когда при помощи воображения поэт пересоздает собственную реальность по некоему существующему культурному образцу, приобщаясь к «Большому времени человеческой культуры».¹

Примером своеобразной «комбинации» выделенных нами стратегий ухода поэта от окружающей действительности может служить «преобразование» в позитическом мире наличной реальности «михайловской» ссылки: совершая «горизонтальное» движение в области собственной памяти, то есть при помощи воспоминания-воображения переходя из одного «объективного» пространства в другое (создание «южных» стихотворений: «К

¹ Чсрашняя Д.И. Тайная свобода поэта: Пушкин. Мандельштам / Д.И. Чсрашняя. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. – С. 97.

морию»(1824)(это стихотворение, в пространстве которого «соприкасаются» Юг и Михайловское), «Фонтану Бахчисарайского дворца»(1824), «Пока супруг тебя, красавицу младую...»(1824), «Блестит луна, недвижно море спит...»(1825)и др.), лирический субъект одновременно продолжает процесс мифологизации этого пространства («Подражания Корану»(1824), напоминающие о Юге, «Пророк»(1826)), что дает ему возможность «вертикального» движения в области общечеловеческой культурно-исторической памяти. (Создание Пушкиным «пророческого» мифа подробно рассмотрено В.С. Листовым¹) Таким образом, «михайловская» реальность оказывается генетически связана с «южной».

Третий раздел «Свободу лишь учася славить...» связан с описанием «внутренней» свободы субъектов пушкинской лирики: обычного человека, пророка и поэта – и выявлением отличий в восприятии свободы каждым из них.

Понимание свободы как своеобразного категорического императива следовать своему предназначению оказывается в пушкинской художественной реальности значимым для пророка, поэта и вообще для любого человека. Предназначение человека состоит в том, чтобы обрести собственный внутренний центр, «самостоянье», которое делает его достойным представителем своего рода. Путь человеческого «я» лирического субъекта к обретению свободы пролегает в двух основных направлениях: 1) освобождение от влияния официальной власти при переходе в сферу родовой истории («Два чувства дивно близки нам»(1830), «Моя родословная»(1830), «Пора, мой друг, пора! [Покою] сердце просит...»(1834)); 2) «освобождение» как осознанное принятие собственной судьбы (что выражается, например, в переходе от страха смерти к осознанию ее как закономерной составляющей циклического природного и родового времени: «Но ближе к милому пределу / Мне все б хотелось почивать. // И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть...» («Брожу ли я вдоль улиц шумных»,1829)).

Дальнейшее исследование посвящено описанию «поэтической» свободы. Стремление поэта к уединению, его *лень* можно отнести к проявлениям свободы от суеты окружающей действительности и желания погрузиться в мир своего воображения («Приди, о Лень! приди в мою пустыню. / <...> В одной тебе я зрю свою богиню...» («Сон»,1816)). В «лицейских» стихотворениях мы встречаем образ *красного колпака* («Друзья! немного снисхожденья – / Оставьте красный мне колпак...» («Товарищам»,1817)), связанный с ленью («Блажен, кто на просторе / <...> Гуляет в колпаке, / <...> Никто, никто ему / <...> Ленился<...> / <...>не мешает...» («Городок»,1815)), и отсылающий нас к игровой реальности, в которой творили и

¹ Листов В. С. Островное пророчество // Новое о Пушкине. История, литература, зодчество и другие искусства в творчестве поэта / В. С. Листов. – М.: Стройиздат, 2000. – С. 338-355.

жили все члены «Арзамаса». Именно игра, по точному замечанию Б.М. Гаспарова,¹ дает поэту возможность ощутить свободу. Он может входить в разные роли, использовать разные стили, не отождествляя себя с ними и легко переходить от одного к другому. «Поэтический маскарад» как одна из реализаций стратегии *ускользания* позволяет лирическому субъекту соприкасаться с различными литературными направлениями, разными образами и, воспринимая их черты, созвучные его внутреннему миру, создавать собственный образ и прокладывать собственный путь в литературе.

Внутренняя свобода *поэта* связана не с покорностью судьбе, а с независимостью от нее в мире собственного творчества. Именно там он обретает абсолютную свободу по праву демиурга. Однако для окружающей поэта толпы такая свобода остается тайной, и лирический субъект кажется «всех ничтожней» вследствие своего вызывающего откровенного нежелания приносить пользу.

В отличие от поэта, *пророк* стремится к контакту с толпой, пытаясь донести до нее волю высших сил, «глаголом ж(ечь) сердца людей» («Пророк»). Свобода для него – знание этой высшей воли и осознанное следование ей. Также это отсутствие состояния неизвестности относительно будущего, в котором пребывают остальные смертные. Но пророк безоговорочно подчиняется высшему началу, целенаправленно исполняя роль «орудия» провидения («Исполнишь волею моей...»).

В «зрелом» художественном мире Пушкина мы можем наблюдать обретение лирическим субъектом свободы в ее *человеческом* и *поэтическом* значении, как раз и позволяющем говорить о том, что «на свете <...> есть покой и воля».

В **Заключении** обобщаются результаты проведенного исследования, намечаются перспективы и направления дальнейшей работы.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Сулемина О. В. Фальсификация смерти в стихотворении А. С. Пушкина «Мое завещание друзьям» / О. В. Сулемина // Известия Волгоградского педагогического университета. Сер. : Филологические науки. – Волгоград, 2010. – № 6 (50). – С. 125-127.

2. Сулемина О. В. Контуры страшного в русской литературе XVIII – начала XX веков / О. В. Сулемина // Универсалии русской литературы. 2 – Воронежский государственный университет. – Воронеж : НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2010. – С. 220-230.

3. Сулемина О. В. Творчество как сон (Об одном мотивном комплексе в лирике А. С.

¹ Об этом: Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина... – С. 50-60.

Пушкина 1813 – 1824 гг.) / О. В. Сулемина // *Studia Slavica Savariensia* / Red. Gadányi Károly, Viktor Mojseenko. – Szombathely, 2010. – (1-2). – С. 409-415.

4. Сулемина О. В. «Придет ужасный час...» (восприятие смерти в ранней лирике Пушкина на фоне литературной традиции) / О. В. Сулемина // *Филологические записки : Вестник литературоведения и языкознания*. – Вып. 30. – Воронеж : Воронежский государственный университет, 2010-2011. – С. 349-354.

5. Сулемина О. В. В поисках самого себя: поэт в лирике А. С. Пушкина 1814 – 1824 гг. / О. В. Сулемина // *Вестник Тамбовского государственного университета. Сер. : Гуманитарные науки*. – Тамбов, 2011. – Вып. 2 (94). – С. 175-179.

6. Сулемина О. В. Универсалии русской литературы (реферативная статья) / О. В. Сулемина // *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер.7, Литературоведение: ЖЗ / РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч. информ. исследований. Отдел литературоведения*. – М., 2011. – № 3. – С. 35-41.

7. Сулемина О. В. «Страшное» и субъектная организация лицейской лирики Пушкина / О. В. Сулемина // *Вестник Московского Государственного Областного Университета. Сер. : Русская филология*, 2011. – № 4. – С. 149-154.

Статьи 1, 5, 7 опубликованы в изданиях, входящих в перечень рецензируемых научных журналов ВАК РФ.

102

Подписано в печать 24.10.11. Формат 60×84 ¹/₁₆. Усл. печ. л. 1.4.
Тираж 100 экз. Заказ 1308.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии Издательско-полиграфического центра
Воронежского государственного университета.
394000, Воронеж, ул. Пушкинская, 3